

## ホロコースト表象の現在（Ⅱ）

### 映画『ショアー』と『ショアー』以後

石 浜 昌 宏

前の稿<sup>1)</sup>では、ジーバーベルクの『ヒトラー、ドイツからの一つの映画』までのホロコースト映像について述べたが、この作品をも含めたここに至る認識の歴史的な評価としてはソール・フリードランダーが1990年4月カリフォルニア大学で開かれた「〈最終解決〉と表象の限界」なる研究会議の記録に付けた序文の一部：

既成の歴史的および美的な表象のカテゴリーからはすくなくとも部分的には洩れ落ちてしまうものに立ち向かおうとするポストモダンの試みには十分な意義がみとめられるにしても、しかしまた、「現実」と「真実」にかんするポストモダニズムのあいまいさ——すなわち、究極的には、その相対主義——は、ナチズムとショアーについてのどのような言説にたいしてもそれが正面から立ち向かうのをかなり困難にしている<sup>2)</sup>

が要を得ている。

それは単に表象の問題に止まるものでは勿論ない。打ち寄せる波のように、戦争に関する欺瞞は、形を変え大きさを変えて繰り返すものであり、「死者の数が実証できない」「ある設備がガス室であるには科学的に無理がある」などと言って、「ホロコーストなどというものはユダヤ人の誇張である」、「多少の違いはあるにしても戦争という場では起こるものである」という結論を導く動きはこの五十年間常に存在した。そしてその波が一際大きくなったのが、80年代であり、いわゆる歴史家論争における歴史修正主義者たちの言説である。

修正主義Revisionismとは、いうまでもなくマルクス主義の歴史の中で使われてきた言葉だが、歴史家論争における修正主義とは「ナチズムの犯罪に関するニュルンベルク裁判の基調的解釈にたいして疑問ないし反論を表明しようとする立場」のことである。「アウシュヴィッツは嘘である」という主張は先にも述べたように最近だけの話ではなく、1948

年のポール・ラシニエによるパンフレット『オデッセウスの嘘』をその嚆矢とし、その後尽きることなく放たれてきたものである。しかし80年代の動きはとりわけ大きく、また波及的であったために、現在ではこの論争での一方の立場を表すものと一般に受け取られており、日本国内では『新しい歴史教科書をつくる会』、『自由主義史観』グループなどにも当てられている。

この論争については、エルンスト・ラインハルト・ピーパー編による『歴史家論争』(1987)が的確にまとめており、信頼性の高い邦訳『過ぎ去ろうとしない過去――ナチズムとドイツ歴史家論争』<sup>3)</sup>(人文書院)も出ている。きっかけはエルンスト・ノルテの講演草稿『過ぎ去ろうとしない過去』(1986年6月6日フランクフルター・アルゲマイネ紙)とアンドレアス・ヒルグラーバーの著書『二つの没落』に対するユルゲン・ハーバーマスの批判『一種の損害賠償――ドイツにおける現代史記述の弁護論的傾向』(1986年7月11日、ツァイト紙)であるが、ノルテにはその前(1980年)に『歴史伝説と修正主義のはざま?――1980年の視角から見た第三帝国』なる講演とその縮小テキスト『第三帝国の否定的活性化――1980年の視角からの問いかけ』(1980年7月20日、フランクフルター・アルゲマイネ紙)がある。

ここでは論争の詳細に関わる余裕はないので、ノルテの代表的言辞：

ナチズムを扱ってきた文献の顕著な欠陥は、ナチスが後に犯すことになるすべてのことが〔……〕ガス室での抹殺という技術的なプロセスを唯一の例外として、すでに20年代初頭の多くの文献に相当量書き残されているという事実を、知らないか、あるいは認めようとし点にある。……ナチスが、そしてヒトラーが「アジア的」蛮行に及んだのは、もしかするとひとえに、自分たちや自分たちの同胞を、「アジア的」蛮行の潜在的もしくは現実的な犠牲者とみなしていたからではないか。<sup>4)</sup>

を示すに止める。ここに使用されている「アジア的」蛮行という言葉は私たちを刺激するに十分なインパクトを持っているが、ノルテはロシアのボルシェヴィキの、とりわけスターリニズムのテロを指している。つまり、ナチの犯罪はより基本的に原型となる犯罪の派生物ないし模倣である、範型となるボルシェヴィキの脅威への先制攻撃であった⇒少なくともナチはこのことによってボルシェヴィキに対抗し、それを通じて西洋文明の利益を守ったのだ、というのである。

ハーバーマスは先の論文の中で、ノルテ、(ミヒャエル) シュテュルマー、ヒルグラーバー、(クラウス) ヒルデブラントなどの言説を次々に批判し、このような人々の見解は

「その個人的な動機や主義主張がなんであれ、ネオナショナリストが再起をはかろうとしている徴候であって、もっともこの徴候が目立つのは、現在のドイツの『積極的』あるいは肯定的なアイデンティティを提供するためにナチスの過去を書き換えようと望んでいる保守勢力の側なのだ」<sup>5)</sup>と述べ、別の論文<sup>6)</sup>で

ドイツにいるわたしたちには、たとえほかの人々がけっして自分たち自身で引き受ける用意がなくとも、ドイツ人の手にかかって殺害された人々の苦痛の記憶を保持しつづける義務がある。わたしたちは、その記憶をわたしたちの心のうちにとどめておくのではなく、包み隠さず完全に公にして保持しつづけなければならない。死者たちはとりわけ、あとから生まれたものたちがいまとなっては記憶というメディアを通じてしか実践できない、連帯という弱い想起の力を要求する権利をもっている。この記憶というメディアは、つねに更新され、しばしば絶望的なものであるかもしれないが、ともかくも能動的で広く循環するものなのである。

と主張している。

このようなベクトルこそ、おそらくは異なる分野で、というのは映画制作という分野でフランスで育ちドイツでドイツ哲学を学んだユダヤ人クロード・ランズマンの同時代の映画制作につながっているものにちがいない。

ランズマンはホロコースト表象の過程を「伝説と神話とフィクションがあの実現を解体し捉えどころのないものにしてしまった」と認識し、「想像を超える現在と、伝説の源泉ともなっている現在とを突き合わせる」方法によって「過去を現在としてよみがえらせ、過去を非時間的な現代性（アクチュアリテ）のなかに復元」<sup>7)</sup>しようとした。従来の年代記的記述を排し、過去の映像資料は一切使用せず、もちろんドラマのように情景を復元したりはしない。ひたすら生存する関係者とのインタビューを重ねてそのなかでホロコーストの事実を現在に浮かび上がらせるのである。

9時間半に及ぶこの映画『ショアー』（1985年、フランス）の中には死体や殺戮のシーンは一ヶ所もない。「犠牲者の跡形もない消滅」がナチスの揺るぎない方針であるとすれば、強制収容所と絶滅収容所の本当の恐ろしさはテロルによって忘却が強いられることであり、それ故にすべての被収容者が完全に生者の世界から切り離されることである。このことについてはこの映画のなかで、収容所近くの駅の転轍手だったヤン・ピヴォンスキが象徴的な例をあげて証言している：

ユダヤ人の蜂起（1943.10.14、失敗）のあと、ドイツ軍は、収容所を跡形もなくつぶすことに決めました。で、1943年の冬の初め、いっさいの痕跡を隠そうと、三年か四年目の樅の若木を植えたんです。（問い：この一帯が、死体をかたっぱしから投げ込んだ、穴の跡なんですか？）そうです。1944年に、初めてここまで来た時、私には、ここで何が行なわれていたか、見当もつきませんでしたね。この木々が、絶滅収容所の秘密を隠しているとは、見破れなかつたんです。<sup>8)</sup>

こうして「人間をかつてこの世に存在したことがなかったかのように消し去る」ことをハナ・アーレントは「忘却の穴」<sup>9)</sup>と呼んでいるが、死の場面を使わないというランズマンの姿勢はもとよりここから出発している。しかしそのことは歴史修正主義者たちが常に拠り所としているまさに同じ地点にあることでもあるのだ。さらに、起こったことが従来の言葉の範疇を超えることでもあるとすれば、映画はどう作られなければならないのだろうか。

この映画は一種のドキュメンタリー・フィルムだが、ランズマンは敢えてその呼称を拒否し、自分の作品をノン・フィクション・フィルムと呼んでいる。その辺にも理解の手がかりはあるように思われる。これを基点に長いランズマンの旅を追いかけてみることにしよう。

13才の時にポーランドのヘウムノ絶滅収容所に移送されて、父親を目の前で射殺され、母親はトラック内でガス殺、彼自身は〈労働用ユダヤ人〉特別班に編入された少年、幾度とあった死の機会をずば抜けた身軽さとはほれほれするような歌声で生き延び、1945年1月18日ソビエト軍到着の二日前頃に弾丸を撃ち込まれたが、急所を逸れたために一命をとりとめた少年、今は47才のシモン・スレブニク、をランズマンはイスラエルで見つけ出し、ヘウムノの収容所跡に立たせる。

あれ、あれはね、言葉にするわけにはいきませんよ。

どんな人にも、ここで行なわれたことは、想像できません。

無理です。だれにも理解は、不可能です。

今、考えたって、ぼくにももう、わからなくなっているんですから……。 <sup>10)</sup>

ランズマン自身が「わたしはまさに、この歴史を物語ることの不可能性からことを始めた」と言っているように、最初に提示されたのは、痕跡の消失と、生還者たち自身の側のこの歴史を物語ることの不可能性だったが、その前後にスレブニクによって歌われるポーランドの民謡《小さな白い家》とプロシャの軍歌《娘さん、泣くのはおよし》は、私たちにな

にかを呼び掛け、明確には意識されないある地点への注意力を喚起するのである。

ランズマンが言葉を、表情を、そしてその間にある沈黙を引き出す証人の第一のグループは、スレブニクをはじめとする、奇跡的に生き残ったユダヤ人たちである。（あの）話をすることは「よくない」ことだが「今は、そうせざるをえないから話しているのだ」と語るモルデハイ・ポドフレブニク<sup>11)</sup>、娘には真実のほんの断片ばかりしか話したことはなくランズマンに会って初めて全てを明かしたというモトケ・ザイドル（彼の話の中に、ドイツ兵が死体をFiguren⇒Figur木偶と呼べと言い——このことは関東軍が満州で生体実験用の中国人をマルタと呼んだことに似ている——、一度埋められた死体を焼却するために掘り返した際に「どんな痕跡も、絶対に残さないよう」指示したことなどが述べられている<sup>12)</sup>、トレブリンカでの凄まじい死体焼却の炎（ユダヤ教では火葬は認められない）の前でイディッシュ語のアリアを歌ったオペラ歌手の様子を伝えるリヒャルト・グラツァール<sup>13)</sup> …… そのようなユダヤ人のなかでもトレブリンカの生き残りアブラハム・ボンバとアウシュヴィッツを生き延びたチェコ系ユダヤ人フィリップ・ミュラーの証言はとりわけ衝撃的である。

ボンバはイスラエル・ホロンの理髪店で客の髪を刈りながら、トレブリンカでも特務班員としてガス室で虐殺される直前の囚人の髪を刈ったことを話している<sup>14)</sup>。ある日故郷の町の女たちが入ってくる。何人かは親しい友人である。「エイブ、私たちは、どうなるのかしら？」そこに仕事仲間の奥さんと妹が入ってきた（ボンバはこれ以上話を続けられない……「話を続けて、頑張ってほしい、お願いします」というランズマンの声）。「よし、続けよう」：

（ボンバの友人の床屋は、その奥さんと妹に）今が、人生最後の瞬間だとはどうしても言えなかった……しかし彼は、ある意味で、二人のために、できるかぎりのことはしたのだった。一秒でも、一分でも長く、二人と共にいようとした。ただただ、彼女らを抱きしめ、キスをするために。これが最後の見納めと、わかっていたからだ。

このシーンは語られた言葉、沈黙、表情のすべてが印象深いのだが、その周りにあるいくつかのことが、この映画の重要な属性を示しているのである。

ランズマンは既に床屋をやめて隠居していたボンバにニューヨークで出会い、この内容を引き出すために、イスラエルの理髪店という場所を設定したのだ。ここには「演出」があるわけで、彼がドキュメンタリーと言わずにノン・フィクションと呼んでいる理由の一つはここにあるのだろう。こういった手法は『二人のヴェロニカ』『トリコロール』『デカ

ログ』などで知られているクシユトフ・キェシロフスキなども、70年代にドキュメンタリー・フィルムの中で使っていた方法であり、この時代のドキュメンタリーの限界の意識を伝えている。日本のテレビで日常的に行なわれている「ヤラセ」とは似て非なるものであることは言うまでもない。

もう一つは、「これ以上は言えない、勘弁してくれ」というボンバに執拗に証言を強要するランズマンの姿勢である。これは、後にとりあげる「隠し撮り」、貧しいポーランド人に対する皮肉を超えた嘲弄の態度と共に、日本人には（私の講座でも「非常に不愉快」という意見が多かった、ただ留学生の一人が「彼は誰かがやらなくてはならなかったことを、したのだ」と言ったことは注目される）違和感が残る所かもしれない。

最後に触れておきたいのは、ボンバが「友人の床屋の奥さんと妹」と言ったのは事実ではないのではないか、ということである。既に言及もあるし、私のところの学生の一人も指摘したことだが、これは彼自身の妻とその妹なのではないだろうか。こういった含みは文学ではよくあるし、私見によれば落語『うどん屋』にその典型が見られる。

一方「アウシュヴィッツ『特別労務班』の五度にわたる抹殺処分を生き残った」ミュラーの証言は知性的で詳細に渡っている<sup>15)</sup>。火葬場でユダヤ人の職業を聞き、たとえば「看護婦」と答えた囚人に対して「われわれは君を必要としている、だからまず消毒を」と言ってガス室に導くナチのやり方、真っ暗なガス室の内部での凄絶な闘い……、なかでも一度ガス室の中に彼自身が入った時の話はこの映画の中核に接している：

（脱衣場で、ドイツ兵の欺瞞に気付いた人々が懇願する、幾人かがSSに棍棒でなぐられる、殆どの人が脱衣を拒否する、突然起こるチェコの国歌と《ハティクヴァ》の合唱）、その時、私は悟ったんです。私の命には、もう何の価値もない、と。生きて、いったい何になるのか？ 何のためなんだ？ それで、私は、あの人たちといっしょに、ガス室に入ったんです。死ぬことに決めたのです、あの人たちといっしょに……（ガス室の中で）女性の一人は言いました。「じゃあ、あんたも、死のうというのね？ でも、無意味よ。あんたが死んだからといって、私たちの命が生き返るわけじゃない。意味のある行為じゃないわ。ここから、出なけりゃだめよ、私たちのなめた苦しみを、私たちの受けた不正を……、このことを、証言してくれなければだめです。

ここには、ホロコーストの証言における希有な例としての内部性がある。

この「内部」については、映画『ショアー』をおそらくは最も詳細に最も鋭利に読み解いているショシャナ・フェルマンの定義を参照しておきたい：

内部はそれ自体にとって不在なのだから、すでにそのなかにいる人間にとってさえ、想像を絶するものなのだ……沈黙の中心地として、声の消失点として、内部は伝達不可能なのである……火葬場の内部、すなわち「すべてが消え失せ、何もかも静かになった」場所である「ゲートの向こう側」にあるのは、喪失である。声の喪失、生命の、知識の、自覚の、真実の、感じる能力の、話す能力の喪失。この喪失の真実こそはまさにホロコーストの内部にいることにほかならない。だがこの喪失は、そのようにして、その内部から証言することの不可能性をも規定しているのである<sup>16)</sup>。

言い換えれば「この映画があつまっているのは、真実と敷居〔threshold〕のあいだの関係についてである。すなわちこれは、真実を語ることの不可能性についての映画であるとともに、ある敷居を踏み越えて、のちに真実を回復しなければならない歴史的な必須性についての映画なのだ。」

そして、この証言の中にある合唱こそが、「証言の共同性」の唯一の例であることによってこの映画の本質の比喻でもあるのだ。実際に今歌われるスレブニクの歌、それに続くさまざまな証言の響き合い。そうしたものに対する、遠く離れた私たちの覚束ない想像力への呼び掛けとして。

このような証人たちを「ホロコーストを犠牲者として目撃した人々（生き延びたユダヤ人）」とすれば、インタビューを求められる次のカテゴリーは「それを加害者として目撃した人々（元ナチ党员）」ということになる。

この人々はユダヤ人とその虐殺の場を遮蔽しただけでなく、自分自身を不可視にしているところに特徴がある。撮影は拒否しながら証言には応じたトレ布林カの元看守（SS伍長）フランツ・ズーホメルはその典型と言えるだろう。

トレ布林カに（移送列車で）5000人のユダヤ人が着いても、そのうち3000人は既に貨車の中で死んでいたこと、ガス室の扉を開くと人間がまるでジャガ芋のように崩れ落ちてきたこと、アウシュヴィッツを死の工場だとすれば、トレ布林カは死のベルトコンベア、ベウジェツは死の実験室であったと言えること、ユダヤ人たちが全裸でガス室に行くために通ったチューブという通路のこと。彼はそれらを述べただけではなく「まっすぐに、遠くまで、世界を見やり、変わらず勇気と喜びもて、SS行動隊は、任務にむかって進みゆく……」と歌い、ランズマンが「もう一度…でももっと大きな声で」と要求すると、このトレ布林カ賛歌を繰り返しさえるのだ<sup>17)</sup>。

隠し撮りについては「公開しないからという条件で証言を引き出しているんでしょけ

れど、それをてんではなから裏切っているわけです。『ショアー』を作るといふ、巨大な悪との闘いに比べれば小さな悪は許されるというか、そんな発想があるとは思えません」と高橋哲哉は言う<sup>18)</sup>。この考え方は原一男の『ゆきゆきて神軍』における奥崎謙三の主張に似ているし、ランズマン自身も「ばれて殴られたことがある」と言っているから、事実かもしれない。しかし、ことはそれほどナイーヴな話ではないのではないか、という疑問も消しがたい。隠しカメラ、リモコン用装置を付けて道路に停めたワゴン車、それらはズーホメル証言や歌と同じ演出の線上にあるのではないか。ズーホメル自身、最後は全てを承知である歌を歌ってみせたのではないか。

ドイツ国鉄の元33課課長、元ナチ党員ヴァルター・シュティールへのインタビューも特徴的である。彼はダイヤ編成課長として〈特別列車〉(いわゆる再定住者の移送を任務とする)の技術的な責任者であったわけだが、その列車を実際に見たことは一度もないという<sup>19)</sup>：

仕事に追いまくられていましてね、デスクを離れられなかったのです。  
信じがたいことであるが、ナチの性格としてはありうることである。後にスピルバークも『シンドラーのリスト』の中でこの官僚性を強調している。

だからといって「絶滅作戦のことを知らなかった」というのはどうか。

(もちろんナチやヒトラーがユダヤ人を好いてなかったことは知っている、しかし)彼らが絶滅されるという話はね、まったくの初耳でしたよ！

今日だって、そのことに異論を唱える人々がいるじゃありませんか。

「そんなにたくさん、ユダヤ人がいたはずがない」って。

この言い分が正しいかどうか、私にはわかりません。ただ、そんなふうな話も出てはいます。

ここでは歴史修正主義者の論法をソツと借りる知、と先に主張していたイノセンス＝無知とが巧みに織り成されて、責任の否定の色合が醸し出されている。

加害者にとっても多くの部分が不可視であったという側面あるいは主張は、直接の作業者でないドイツ人にはよりはっきりと認められる。ヘウムノにあったドイツ人小学校の教師の妻は、「例のガス・トラックを見たか」という問いに

いいえ、見えませんでした。いや、見えました、外側だけはね！

なかにいたユダヤ人は見ていませんよ！ 外側だけです<sup>20)</sup>。

と答えている。



シモーヌ・ド・ボーヴォアールは、証言者の声と表情に注目し、例えばズーホメルの声については「はじめのうちだけ、あるかないかの感情の震えが感じられたが、冷たい客観的な声」といい、その表情について「トレ布林カ収容所を讃える歌を歌ううちに眼が輝いてくる場面をのぞき、無感動に終始する」が、他のドイツ人にあっては

困惑した、あるいはずるような表情が「何も知りませんでした。私は無実なのです。」という公言を裏切っている

と指摘する。特にシュテールの証言については、ランズマンの引き出し方の非凡な例として

ホロコーストを語る際に、犠牲者の観点だけでなく、ホロコーストを可能にしながらしかもいっさいの責任を拒否する〈技術者〉の観点を導入した<sup>21)</sup>としている。

犠牲者としての生き延びたユダヤ人、加害者としての元ナチ党員の証言の他に、じつはこの映画の比類ない特徴を示しているのが、傍観者としてのポーランド人たちの証言である。彼らは殺戮の現場には立ち合っていないが、事態はユダヤ人たちよりもよく理解していたと思われる。共犯性は問われないのだろうか。

三十四年ぶりに（前に述べた）スレブニクの歌を聞いて

今日、あの人の歌声を、改めて聞いているうちに、心臓が、いつになく、ドキドキしたよ。なぜかって、ここで行なわれていたのは、人殺しだったんだからね。あの頃をまざまざと生き直す思いがするよ。

と言うヘウムノの村人たち<sup>22)</sup>は、素朴でやさしい農民たちにみえる。

トレ布林カの農民の一人は

おれは、有刺鉄線のすぐ脇で働いてた。すると、恐ろしい叫び声が聞こえてきたよ。（収容所の敷地の一部は彼の畑だった）収容所の中まで入らなくなっちゃって、何もかも聞こえた<sup>23)</sup>

と証言し、トレ布林カの駅員は

（貨車から飛び降りたユダヤ人の母親について）そう。子供を抱いていた。彼女が逃げ出すと、心臓めがけて撃った。心臓に撃ち込んだんだ<sup>24)</sup>

と述べる。「知らなかった」で通すドイツ人とは対照的だ。

しかし、生き残ったユダヤ人リヒャルト・グラツァールは移送列車が停車し、そこにいた農民に尋ねた時のことを

(手振りで)「いったい、ここでは何が行なわれているのです」と聞くと、相手はこんな仕草をしたんです。ほら、こんなふうな。[喉元に手をあてて、首を絞めるジェスチャー]けれども、私たちは、特別には、注意を払いませんでした。つまり、意味がわからなかったんですね<sup>25)</sup>

と物語っている。

このことについては農民の側からの証言もある。「待ち受けている運命を教えるために」そうしたのだというチェスワ・ボロヴィは「ポーランドのユダヤ人は、危険な目に遭いそうなことを知ってたけど、外国の連中は知らなかったのさ」と説明し、「それではあなた方はポーランドのユダヤ人に警告したのか、それともほかの国のユダヤ人にか」という質問に、ソノ両方だと答えて<sup>26)</sup>

外国のユダヤ人は、プルマン（特等車）に乗ってきたぜ。白いワイシャツに、上等な服を着込んでよ。花が活けてある車両で、トランプをしたりしちゃって……

と口走るのだ。外国のユダヤ人が客車で輸送されたのは珍しいケースで殆どは家畜用の貨車だったのではないか、というランズマンの問いを「それは違う」と彼は否定するのだが、脇にいた彼の妻は「夫が何もかも見たわけじゃないでしょう」と言葉を挟む。私たちの常識からすると想像しにくいことだが、ロボブル駅の転轍手ピヴォンスキも、外国の大金持ちのユダヤ人はよく客車に乗ってきた（プルマン車両のことも多かった）こと、女たちは停車中にお化粧をしたり、きれいに髪を結ってたりしていたことを証言しているから、強ち羨望からの思い込みとは言えないのかもしれない。客車で来てもその直後の運命には変わりはないのだけれども。

ポーランド・ヘウムノ収容所近くの村グラブフでは、強制移送前ユダヤ人たちが通りに面して住み、ポーランド人たちは（便所のあった）裏庭側に住んでいた。現在はポーランド人がユダヤ人の住まいだったところに住んでいる：

(ユダヤ人たちについて) 仕立屋は、けっこう多かった。商人もだね。でも、たいていは、皮なめし屋だった。身綺麗じゃなくって、臭かった。

(グラブフの女性はユダヤ人女性について) ユダヤ女はとても美人だったわ。ポーランドの男ときたら、小柄のユダヤ女が好きでね。美しかったのは何もしないからよ。ポーランドの女たちは、働いていたのに、美容のことばかり考えてさ、着飾っちゃって……<sup>27)</sup>

「ユダヤ女はどうして働かなかったのか」という質問に、金持ちダツタカラと答え、ポーラ

ンド人は、金持ちのユダヤ女に仕えなけりゃならなかった、とも言うのだが、その後のやりとりはポーランドに限らないユダヤ人観を示している：

〔通訳に〕 今、” 資本（カピタル）” という言葉が聞こえたけど……。

〔通訳の説明〕 ええと……、つまり、ユダヤ人の手に資本があった……と言ってます。

〔通訳に〕 なるほど……。でも、その言葉を訳さなかったね。奥さんにもう一度、質問しなおして。すると、資本は、ユダヤ人が握っていた、というわけだね？

ユダヤ人が握っていたのは、ポーランド全土よ。

一人の男は、ゆだや人ハ正直ジャナカッタ、と言い、その根拠として、「（値段をつりあげて）ポーランド人を搾取していた」ことをあげている。

このインタビューは、私たちの〈ポーランド人＝被害者〉観を揺さ振るに十分だが、ランズマンはそこで切り上げたわけではない：

（さきほどの家の前で）あなたは、自分の家が気に入ってますか？

ええ、好きよ。でも、子供たちは、これよりずっといい家に暮らしてるわ。

近代的な家に？

みな、高等教育をうけましたからね。

おお、ブラヴォー、すばらしい！これこそ、進歩じゃないですか！

そうよ、村中で一番教育のあるのは、うちの子供たちですもの。

ブラヴォー、奥さん、なんてすばらしいことだ！教育万歳だ！でも、ねえ、こちらの家は、とても古いんじゃないですか？

ええ、以前、ユダヤ人が暮らしていた家ですよ<sup>28)</sup>。

この部分は実にイヤラシイところで、私の講座でも学生の不評を買った。しかし、考えてみれば、この執拗さこそが11年をかけて九時間半のこの作品を完成した原動力なのではないだろうか。

ポーランド人インタビューの圧巻は、聖母降誕祭の日ヘウムノのカトリック教会の前の場面である<sup>29)</sup>。34年ぶりに村を訪れたスレブニクを囲んだ村民たちが思い出を語る（彼らは再会を喜んでいる）。ランズマンが「ユダヤ人の身にあのことが起こったのはどうしてですか」と問うと、オルガン奏者兼教会歌手のカンタロフスキが人々をかき分けて登場し、スレブニクの前に立って次のように述べる：

（ワルシャワ近くのミンジェヴィツェで起きたことだが、その町のユダヤ人が広場に集められた時、SSの許可を得て一人のラビがこう語った）2000年程前ユダヤ人は、ぜ

んぜん罪もないのに、キリストを死刑に処した。その時ユダヤ人はこう叫んだのだ。

「その血の責任は、われわれとわれわれの子孫の上にかかってもよい」。おそらく、今、その瞬間がやってきたのだ……それなら、じたばたせずに出かけようじゃないか。

「ユダヤ人がそうしてキリストの死をつぐなったということか」と聞かれて、カンタロフスキ自身は「そうは思っていない。キリストが復讐を求めたなんて」と答えるが

これは私の意見じゃないんだ。そう言ったのはラビなんだからね。すべては神様のご意志だった。それだけのことさ。

と宣言する。スレブニクは静かな微笑を浮かべ沈黙している。

このシーンをフェルマンは次のように読み解いている：<sup>30)</sup>

スレブニクはここで証人の回帰——証人なき出来事の現場への証言行為の回帰——を人格的に体现しているのだが、教会の場面で、記憶のなかではなく実際の現実（と行為）のなかで、実施され最後まで演じられているのは、いかにして現実の証人が、歴史と生に立ち返ろうとする際に、いま一度、騒がしい人々によって沈黙へと追いやり、死んだ状態へと打ちのめされるのか、ということである。この場面はもっと複雑でもある。というのは、群衆がユダヤ人の犯した罪として、ホロコーストの理由としているのは、キリストの磔刑すなわちユダヤ人によるキリストの殺害だからだ。しかし、ポーランドの村民たちは、今度は彼ら自身がまさしくそうした儀礼殺人の物語を演じてしまっている、ということに気づかない。スレブニクを抹殺することによって彼らがまったく好き勝手にあつかい〔そこにいないかのように〕忘却している証人をいま一度殺すことによって、現に彼ら自身がほかならぬキリストの磔刑とホロコーストの両方を演じてしまっている、ということに彼らは気づかないのだ。

つまり「映画がここで行為という姿でわれわれに見せているのは、ホロコーストをふたたび忘却するプロセスそのものである」。

先にボーヴォアールのドイツ人証言者の声と表情についての評言を引用したが、同じ箇所でもポーランド人については「たいていの場合、ポーランドの農民の声は冷淡であり、あざけりの気味さえ帯びている。憐愍の情をとってつけたように示しているが、その大部分の顔からは、無関心、皮肉、いや満足感さえ読み取れる」としている。

以上が三つのグループの証言である。そこには踏み越えることができない、いわばトポグラフィカルな立場の相違がある。しかしランズマンはその異なった領域をそのまま放り出してはいない。ヘルメスというにはあまりに重いが、その間を交差する知識や行動を示

す人物を織り込んでいるのである。

その一人は、歴史学者でユダヤ人問題の専門家ラウル・ヒルバーク（米ヴァーモント大学教授）<sup>31)</sup> だ。

彼は、過去を「改宗を求めた」第一段階、ゲットーへの隔離あるいは「追放」の第二段階、そして「領域的解決」＝最終解決の第三段階に分類し、ナチが過去の歴史から様々なユダヤ人対策を取り入れて、殆ど新しい発明はしなかったなかで、ただ一つ『最終解決』だけがしかし一大発明だった、と言う。

しかしその発明は前例のない新規なもので、表現は抽象的であり、そこから〈推論〉すべき余地を官僚に与えているわけだから命令は単純な形に止まっている。例えば、一万人の「死の輸送」も通常の輸送であり、たった一枚の紙切れで行なわれたのであり、ユダヤ人たちも有料＝団体用優待運賃（4歳未満はタダ！）で運ばれたのだ。貨車の汚損などについては追加料金が請求された。SSや軍は、没収したユダヤ人の財産や差し押えた彼らの銀行預金で移送経費をまかなっていたのだ。ユダヤ人自身が彼らの死の費用を払っていたのであり、これは『絶滅作戦』には予算が計上されていなかったことによる……

ヒルバークがこうした確かな知識を提供するなかで、とりわけ印象深いのは、ワルシャワのゲットーのユダヤ人リーダーで、自殺に至る日記を残したアダム・チェルニアコフについて、当時のゲットーの司令官フランツ・グラスラー博士の証言の欺瞞を明かしながら、虚しい努力を続けたチェルニアコフの絶望への道程を語るくだり<sup>32)</sup> である。「ドイツ人と一緒に誠実に仕事をする、そしてそれを通じてユダヤ人の最良のものを救い出す」という彼の考え方は、孤児たちの移送の免除という最後の点でも裏切られてしまうのである。

領域の交差という点で、もう一人特異な証言をするのが、ポーランド人のヤン・カルスキだ。彼は当時亡命ポーランド政府の密使としてロンドンとワルシャワの抵抗組織の間を往復した。初めに会ったユダヤ人指導者は「ユダヤ人問題は未曾有の問題であって、ポーランド問題とも、ロシア問題とも、いや、ほかのどんな問題とも比較できない」と言い

ヒトラーはこの戦争に負けますが、その前にユダヤ民族全体を滅ぼしてしまうでしょう<sup>33)</sup>

と問題の特異性を強調したという。「誠実で、立ち居振る舞いは気高く気品がありポーランドの貴族のようだ」ったその指導者の一人は、カルスキがロンドンで報告する際に

私は、この目で見てきたんです

と言えれば説得力がある、と言って彼をワルシャワのゲットーに案内する。そこでは墓を買う際の税金が払えないために死人が路上に放置され、衣類は剥がされている、子供に乳をやる母親には乳房がない、ヒトラー・ユーゲントによる無意味な銃の乱射……地獄絵を目のあたりにし恐怖に震えるカルススキに、あるユダヤ人女性は

もう、お行きなさい。ここはあなたのいるような場所じゃありません  
と言うが、彼は翌日また訪れ、悪臭、不潔、動揺、緊張、狂気のなかで、今まさに死なんとする男や女を目撃する：

この人をよく見ておいて下さい！ あっちへ行ったらみんなに言うのですよ！

「私は見た」とね。

アレハモウ世界トハ言エマセンデシタ。人間ノ姿ヲシテナカッタ、人間ノ一部デモナカッタ。アノヨウナモノハ、コレマデニ一度モ見タコトガアリマセン。アノ種ノ現実ニツイテ書イタ人ハダレモイマセン。ドンナ芝居デモ、ドンナ映画デモ、見タコトハアリマセン。アレハ人間ノ住ム世界デハナカッタノデス。

この映画は1943年のワルシャワ・ゲットー蜂起の生き残りの証言で終わる。

もし、おれの心臓をなめることができれば

染みついている毒で、あんたは、死んじゃうだろうよ<sup>34)</sup>

とランズマンに言うイツハク・ツケルマン、戦闘後地下水道から出てただ一人歩きまわり「私は最後のユダヤ人だ。朝を待とう。ドイツ兵がやって来るのを待つのだ」と思った瞬間を回想するシルハ・ロッテム<sup>35)</sup>。

そして交差する人物の最後には、ランズマン自身を挙げなければならない。全編に渡って証言の場を設定し、証言を引き出し、証言から欺瞞を浮かび上がらせる作業に当たっているのは彼自身なのだが、不思議なことに彼の母国語フランス語で直接会話する部分は一ヶ所もないのだ。相手が英語あるいはドイツ語で話す場合はランズマンも（とても上手なドイツ語とはいえないが）直接聞いている。しかし、その他の言語（シチリア・イタリア語、ヘブライ語、イディッシュ語、ポーランド語）の場合は通訳を介している。対話している相手の言葉全てを即、十分に捕らえ得ないのは、私たちだけでなく、ランズマンも同様なのである。私の講座でも「翻訳は必ずしも的確ではないのではないか、通訳すべきところを（意図的に）外している部分があるのではないか」という疑問が提出されたが、これはある、と思われる。言語の専門家が一度は触れてみてもよい問題なのではないだろうか。しかし、一方ではこのことが証言を資料とする際の本源的な性格であることも確認

しておかなければならない。

もう一つ問題があるとすれば、直接フランス語で対話されることがない、ということの意味であろう。これはまるで、フランス語文化圏がこの問題には関わりがなかったかのような扱いとも見える。フェアではない、とまでは言わないにしてもバランスに欠けるやり方ではある。しかし、この点こそランズマンの特徴なのである。この作品はホロコーストに関する均衡のとれた見方を示すものではない。戦後40年を経て崩れて倒壊寸前のホロコーストの記憶に打ち込まれた強烈にクセのある楔なのである。映画においては、小さな欠点は大きな長所の裏返しであることが多いので、小に拘って大を殺してしまうことのないように注意しなければならない。

エンディングには、「過去を現在としてよみがえらせ、過去を非時間的な現代性のなかに復元する」というランズマンの方法を映像として象徴する蒸気機関車1 T T 2 型が走っていく。なにひとつ変わらず、この問題に終わりが無いことを示しながら。

この映画はランズマンのホロコーストに対する哲学を見事に作品化した芸術であると同時に、ヴァルター・ベンヤミンが複製技術時代の芸術、ことに写真と映画について言ったこと：<sup>36)</sup>

芸術作品の技術的複製の可能性が芸術作品を世界史上はじめて儀式への寄生から解放する。(作品の制作にさいして真贋の基準がなくなってしまう瞬間から、芸術の機能は、すべて大きな変化を受けざるをえない、すなわち) 芸術は、そのよって立つ根拠を儀式におくかわりに、別のプラクシスすなわち政治におくことになるのである  
の部分をなぞってみせた典型でもあると言えるだろう。

この後ホロコーストに関する映画は、『シンドラーのリスト』をはじめいくつか作られた。その経緯や『リスト』の作品・その周辺については、拙論『注釈「シンドラーのリスト」』『映画「シンドラーのリスト」の成立』『「シンドラーのリスト」その周辺と課題』<sup>37)</sup> に書いたのでここでは、映画として対照的と見られている『ショアー』と『シンドラーのリスト』を比較することによってこの稿のまとめとしたい。

『リスト』は1993年にスピルバーグ監督によって作られ、翌年7つのアカデミー賞を獲得して、鳴り物入りで世界に流された大作である。このこと自体は、アノあかでみい賞ガコノ作品ヲ認メルホドノ感覚ヲマダ失ワズ、はりうっど映画モ絶望トハ言エナイノダ、という認識を生ぜしめたところに意味があるというほどのことでしかないが、拙論で述べたよ

うに映画としては、メッセージ性、完成度、大衆性が備わった奇跡的な名作である。これを可能にしたのはスピルバーグの才能と努力と技術、経済力（たまたま前作がヒットしたことによる）、優れた俳優の理解力と演技力、力量のあるスタッフであるが、興業的成功に力を添えたのがアカデミー賞であることも忘れてはならない。日本でも大きな反響を呼んだが、加賀乙彦が朝日新聞に書いた『戦後世代が描いた悪夢』<sup>38)</sup> が、その優れた受容を代表していると言えるだろう。

『ショアー』と『リスト』は制作年に十年近い隔たりがあるが、『リスト』に対する批判は主に『ショアー』の側から発せられた。ランズマン自身が『ル・モンド』に載せた批評<sup>39)</sup> がその代表的なものである：

証言するための形式には二通りある、新しい形式を発明する（ランズマンはこれに成功した、としている）のか、再構成する（スピルバーグの方法）のかという問だ。しかし、再構成とは記録映像の捏ち上げである、かりに私（ランズマン）なら、SSがガス室内の有様を撮ったフィルムを入手したとしても、人には見せず破棄してしまうだろう。そもそも、ある絶対の恐怖が伝達不可能である以上、自分の周囲に踏み越すことのできない限界を炎の輪のように作り出すものだ。それを踏み越えることは重大な侵犯行為である。表象＝上演には禁じられたものがある。侵犯は陳腐化だ。『ショアー』が成立した以上、『ショアー』以前と『ショアー』以後があり、『ショアー』以後には、いくつかのことはもはや実行不可能になった（と思っていた）。強く非難したいのは、スピルバーグがホロコーストを一人のドイツ人を通して描いたことだ。それは《歴史》へのアプローチをまったく変えてしまうことである。エンディングの和解と墓。ハッピーエンドを仄めかすカラー映像。ちがう、イスラエルはホロコーストの贖いではない。（私の映像の走り続ける列車のように）ホロコーストは終わらない。

（要約）

ランズマンの映像を理解するためにはよい資料であり、ホロコーストに関する一つの哲学でもある。しかし、原文（上では省略）に「彼（スピルバーグ）は1300人のユダヤ人を救ったドイツ人の物語を語りながら、ホロコーストが何であったかをどうして言うことができるだろう？ なにしる、圧倒的多数のユダヤ人は救われなかったのだから」とか「人はこのドイツ人ペテン師の物語に熱を上げる。それ以上のことではない。この映画はキッチュなメロドラマである」という、八つ当たりに近い言葉もあるように、批判の論理という点では独善がりな面があるのは否定できない。前にも述べたように、彼のこのような姿勢こそ



があ『ショアー』を生む原動力になったのであり、芸術は成立したところから考えられなければならないからこそ、このことは高く評価されるのであるが、だからといってこれが映像芸術の唯一無二の教条ではもちろんない。

問題なのは、こうした時に日本の『知識人』たちが罹りやすい流行病の方なのである。代表的なものは、

『リスト』は「安手のカタルシス」

という評言だが、この伝でいけば、ポンテコルヴォの『ゼロ地帯』をその一部分のカメラの位置（収容所の管理者の視点）から、一種の「ポルノグラフィー」と切り捨て、『アンネの日記』について隠れ家で「まったく平常と変わらぬ生活をしようとしていた」ということを「現に起きている事態から逃げようとしている心的なメカニズム」（ブルーノ・ベッテルハイム）という批評を錦の御旗に、その展覧会も否定し、TVドラマ『ホロコースト』はソープオペラと極め付けられましょう。ヴィクトア・フランクルの『夜と霧』は極限状況で人間の尊厳と問うというところがイケナイ云々<sup>40)</sup>。

小児病としかいいようがない。極限状況の中で実際に生きぬいた人の哲学を机上で簡単に否定し、さることの意味が分かっているのだろうか。そもそも、ホロコーストを描くには証言しかない、というのはランズマンの姿勢・方法に過ぎない。それを遡って映像以外の世界をも規制する綱領にしまっているし、映像の世界について当てはめれば、この曖昧な領域ではその可能性を殺す方向に働きかねない動きである。卑近な例で憚るが、一時映画監督の山本晋也が「おもしろくなきゃ、映画じゃない」と言ったことがある。これはいうまでもなく「とりあえず私はそういう方向で映画を作ります」ということで、彼自身はアンジェイ・ワイダの作品の鋭い分析でも分かる通りシリアスな映画にも造詣が深い。しかし、その頃の映画青年の多くは、その言葉通りに受け取ってしまったものである。今でも映画評によく使われる「笑える」というのはその名残りかもしれない。商業主義的なカタルシスの生産や消費に対して、アドルノが大量生産＝消費文化とアウシュヴィッツの間に明白なつながりがあるといっているくらいだから、「翻ってそのような手法でアウシュヴィッツを表象するというのはどういうことなのか」と問うことはよいが、答えの一々を見ないで反語としてはならないだろう。

こうした時にアドルノはよく引き合いに出されるが、あ『アウシュヴィッツ以後（アウシュヴィッツについてはなおさら）叙情詩を書くことは野蛮だ』という言葉についてもむしろ次のような解釈（ベレル・ラング）：<sup>41)</sup>

不可能だと言ったのではなく、野蛮だと言ったのである。この言葉は、こうした表象の限界のひとつ定式であり、すくなくともその前提におうては、「最終解決」についての想像力に基づくあらゆる仕事についての判断のなかで受けとめなければならない問題である。たとえばアドルノの主張が額面とおりに受け取られたとしても、(かれ自身は不随的にそう性格づけているだけである)、もっと大きな野蛮に対して防衛するために、かれが警告した野蛮を肯定するような正当化もありうる。つまり、否認にたいして、あるいて忘却に対して防衛するために。この立場からすれば想像力に基づいて創作する際に「最終解決」のいくつかの共通の誤った表象――メロドラマや感傷、好色ものの効果を追求する表象すら、限界の内部にあるものとして保証されるかもしれない……この意味では、尋常ならざる主題に基づいて、尋常ならざる論拠が立てられるのかもしれない。野蛮だと認められている――「悪しく」かつ「虚偽の」――創作としても

が、有効であろう。

実際の人間性とも政治性ともそれ自体関わりを持たない机上の空論は、それだけならば所詮取るに足りないものだが、その不毛性が実は政治的に保守と結びつき易い点に看過できない問題がある。

『ショアー』について多くの文が書かれたのは、日本では公開10年後である。全ての映像文化、哲学をその後規制するほどのものなら、日本のフランス文化関係者はどうして十年も放置しておいたのか。

ランズマンは「ある作品を紹介するか、それとも、黙殺するか、その決定権をもつ人々は『ショアー』を無視することを選んだ」と言い、それが十年後に注目されたのは「広島・長崎によって分断され失っていたみずからの〈記憶〉への問い掛けを神戸の災害、地下鉄の事件によって、再び始めた」からだ<sup>42)</sup>、と説明している。この際彼は

日本の歴史は、かくして世界の歴史とともに、再び歩み始めるのだ  
という先進西欧人の皮肉も忘れない。

日仏会館で『ショアー』が公開され満員になった時、係りの人々は「『マルコ・ポーロ』の影響ですかねえ」困ッタモンダ、というようなことを言っていた。

しかし、ランズマンも、その教徒も忘れて(忘れようとして)いるのは、これらは全て『シンドラーのリスト』という震源からの一つの余波でしかなかったこと、である。そしてそれがヒューマンニスティクな多くの波に別れ、テレビ文化の常で安手の「人間愛」の物

語の小波になっていったことすら、全然ないよりはよいのである。勿論、『「アンネの日記」展』がホロコーストを伝える唯一のメディアならば、私にも批判はある。杉原千畝＝日本のシンドラーでカーテンが閉じられるなら問題がある。しかし、これらは数多い反響の一幕に過ぎないし、『リスト』の大きな波がまだ消えない小波をおこしていることには意味があるのだ。

NHKがおそまきながら『ショアー』を全編放映した。これはよいことである。その時に作った解説番組で解説委員が「『リスト』を見て涙を流したという人もいるわけですが」と口を滑らしてもコレがまずこみトイウモノだろう。しかし、そのNHKがジョン・マギーの南京大虐殺のフィルムが整理され作品化された時「刺激的すぎる」と放映を断ったというのはどういうことか。十年前の『ショアー』を圧殺したのとまるで同じではないか。

『ショアー』をなんとか公開したいと何年も努力した人々がいることは知っているし、共感も覚える。しかし、その後フランスが全世界の反対にも拘らず核実験を強行した時に「フランス大使館との関係悪化」を恐れて反対あるいは抗議の意志表示ができなかったのもこの流行病患者を多数含む日本のフランス文化関係団体だったのである。『ショアー』に毒性が薄くなったころ一時戯れはしたが、『ショアー』の意味するところとは無縁な人々の群れ。これが机上のオタッキー（などという言葉を使っては紀要の他の執筆者に失礼にあたるかもしれないが）の論理と表裏をなす日本の「学者」の保守性なのである。

ドイツの歴史家論争においてはハーバーマス側の論理が論理としては優勢であったけれども、ドイツ人一般の日常の意識では逆であったろうし、南京大虐殺の事実を若者の殆どが知らない日本の状況はさらに厳しい。ベンヤミンが「大衆運動のもっとも強力な担い手である映画の社会的重要性は、それがもっとも現実的なかたちであられるばあいでも、いや、このばあいはとくに、その破壊的なカタルシス性を抜きにして考えることができない」と予言した時に、もっとも差し迫ったモデルは芸術至上主義とファシズムの結びつきであったわけだが、それだけではもちろんなかった。映画の大衆性というものをこの際もう一度考察しなおす必要があるだろう。あるメッセージを伝えるのに、マイナーに芸術映画で行なう方が大衆芸術としての映画で行なうよりはるかに易しいのである。

すくなくとも私たちは『アウシュヴィッツと表象の限界』におけるフリードランダーの次の言葉を確認しておくべきだろう：

表象の多種多様な可能性、それらのアプローチを頭ごなしに否定してしまつては、この過去を想起しようとするさいに生じてくるもろもろの相矛盾する要請を正当にあつ

ていることにはならない。<sup>43)</sup>

## 注

- 1) 石浜昌宏『ホロコースト表象の現在』(I) 映画『ショアー』以前、宇都宮大学国際学部研究論集第五号、1998年
- 2) ソール・フリードランダー編『アウシュヴィッツと表象の限界』未来社、1994年 p.54
- 3) J. ハーバーマス/E. ノルテ他著『過ぎ去ろうとしない過去』ナチズムとドイツ歴史家論争、人文書院、1995年。ここではドイツ国内の歴史家論争について述べたが、広い歴史修正主義批判の書としてはP. ヴィダル＝ナケの『記憶の暗殺者たち』石田靖夫訳、人文書院、1995を挙げておきたい。因みに彼は映画『ショアー』を「大虐殺に関するフランス唯一の偉大な歴史作品」と言っている。
- 4) 同上 p.47
- 5) ドミニク・ラカブラの評言、2) と同書 p.158
- 6) J. ハーバーマスが『ツァイト』紙、1986年11月7日に掲載した論文。邦訳は3)の p.201
- 7) クロード・ランズマンの映画のテキスト『SHOAH』高橋武智訳、作品社、1995年 p.2
- 8) これ以後証言は映画の字幕からではなく、全て上掲書からとっている。以下『SHOAH』と略する。 p.43
- 9) H. アーレント『全体主義の起源3 全体主義』大久保和郎、大島かおり訳、みすず書房、1981年、 p.224
- 10) 『SHOAH』 p.35
- 11) 同上、 p.38-39
- 12) 同上、 p.49
- 13) 同上、 p.51
- 14) 同上、 p.260-263
- 15) 同上、 p.361-363
- 16) ショシャナ・フェルマン『声の回帰』映画「ショアー」と〈証言〉の時代、上野成利他訳、太田出版、1995年、 p.62
- 17) 『SHOAH』 p.239-241
- 18) 『「ショアー」の衝撃』鶴飼哲・高橋哲哉編、未来社、1995年、 p.85この部分は「徹底討論『ショアー』の衝撃」の一部だが、この本には他に、ランズマンの『ホロコース

ト、不可能な表象』、加藤周一の『アウシュヴィッツ解放50周年』、海老坂武の『記憶の人間性』、上村忠男の『凍てついた記憶』『映画「ショアー」に見る〈状況の演劇〉の現在』、鵜飼哲の『ホロコーストの〈歌〉』、『証言で描くユダヤ人虐殺』、高橋哲哉の『記憶されえぬもの 語りえぬもの』（抄）、岩崎稔の『防衛機制としての物語』（抄）、下河辺美知子の『アメリカ文学批評と「ショアー」』が収められている。

- 19) 『SHOAH』 p.296
- 20) 同上、p.190
- 21) 同上、p.17-18、このテキストに寄せたボーヴォワールの『恐怖の記憶』から
- 22) 同上、p.34
- 23) 同上、p.73
- 24) 同上、p.79-80
- 25) 同上、p.91
- 26) 同上、p.94
- 27) 同上、p.201-203
- 28) 同上、p.205-206
- 29) 同上、p.215-224
- 30) 『声の回帰』 p.133-134
- 31) 『SHOAH』 p.306-319、405-406、412-416、419-422 ヒルバーグには『ヨーロッパ・ユダヤ人の絶滅』（1961年）なる大著があり、ランズマンは制作に際して大きな影響を受けたといわれている。邦訳は望月幸男他により柏書房から出ている。
- 32) 同上、p.421-422 f
- 33) 同上、p.369
- 34) 同上、p.430
- 35) 同上、p.432-444
- 36) ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』高木久雄・高原宏平訳、晶文社、1970年、p.18-19
- 37) 拙著、いずれも宇都宮大学外国文学第44号、1995年
- 38) 朝日新聞1994年4月4日夕刊
- 39) 邦訳は前掲『「ショアー」の衝撃』P.120-125
- 40) 同上、「徹底討論」から

- 41) 『アウシュヴィッツと表象の限界』 p.232-233 ベレル・ラングの『限界の表象』から  
42) 『SHOAH』 p.9  
43) 『アウシュヴィッツと表象の限界』 p.24 ソール・フリードランダーの『序論』から

上記の書籍の他に、雑誌『現代思想』1995年7月号特集『ショアー』を参考にした。

## Abstract

Contemporary View  
of the Holocaust Representation (Ⅱ):  
The Film “Shoah” and Post-“Shoah”

Masahiro ISHIHAMA

The Holocaust Representation found a turning point at the release of the film “Shoah”, and it has also a close relationship to a lot of publications of the so-called Revisionist Books in the 1980's.

As in the first part of my paper the problem of the possibility of Holocaust-representation is considered here once again, an issue which the film made. Lanzmann called those in testimony who lived through the Holocaust but it is very difficult to testify the existence of it, because sweeping away all the evidence characterizes these actions. Lanzmann's persistent interviews, however, gained our cumulative response.

The film “Schindler's List” is very popular in contrast with the metaphysics of the film “Shoah” and this quality and Spielberg's skillful production called up consciences all over the world.

These two ways are different reflecting the attitude of a movie director but are very valid and effective in the same way as a work of art in the age of mechanical reproduction.

(1998年4月14日受理)